
Ich glaube: das ist es. Das werden langsam Alle gewahren. Es thut mir wehe: denn wir werden dann um einen schönen Enthusiasmus ärmer sein. Vielleicht ist es gesund. Vielleicht hilft es uns, Wesen und Sinn der Kunst, der ewigen und grossen über den Moden, deutlicher zu fühlen.

2.

Mounet Sully.

Es gibt zwei Arten von Schauspielerei. Manche wollen der Dichtung dienen, fühlen sich nur als Mittel, Instrumente des Dichters und gehorchen seinen Zwecken. Selber nichts zu sein, aber auf seinen Wink alles zu werden, wie er es eben braucht, ist ihr Wunsch und sie suchen die Kunst, jede eigene Note von sich zu streifen und sich nach jeder Vorschrift zu verwandeln. In jeder Rolle verändern sie sich, an Stimme, Gesten und Gang, und sich zu verleugnen, Gestalten zu wechseln, aus sich zu schlüpfen, in andere zu dringen, Meister in Metamorphosen zu werden ist ihre Sorge. Sie lassen sich vom Dichter formen. Der drückt sich in ihnen, durch sie aus. Man darf sie nicht mit dem Maler, dem Bildhauer oder dem Musiker, sondern mit der Farbe, mit dem Marmor, mit dem Klavier muss man sie vergleichen. Aber andere wollen das nicht, verstehen es gar nicht. Sie fragen nicht nach den Trieben des Dichters, nicht nach den Begierden der Dichtung. Sie wollen sich selber verkünden. Die Rolle ist für sie, was für den Dichter das Leben ist: ein Stoss und Drang, zu fühlen, diese Gefühle zu formen und so in

anderen zu wecken. Sie gestalten nicht Rollen aus sich — sie gestalten sich an Rollen. Sie spielen nicht den Hamlet, Romeo oder Lear — sie spielen gelegentlich des Hamlet, Romeo, Lear immer nur wieder sich selber, jedes Mal ein anderes Stück. Für sie ist der Egmont des Goethe, was für Goethe der Egmont der Geschichte war: eine Gelegenheit, sich zu formen, die eigene Seele in Zeichen zu gestalten, alle Hast und Fülle der Empfindung zu bekennen. Das gibt zwei Arten der Schauspielerei. Man kann für, gegen jede Gründe finden. Nach seinem Geschmacke mag man wählen. Nur darf man von der einen nicht die andere verlangen. Es steht mir frei, Sekt lieber als Absynth zu trinken; aber ich darf dann den Absynth nicht schelten, dass er kein Sekt ist — das ist eben nicht seine Sache. So darf man von Coquelin, Irving oder Barnay, die nur Künste der Verwandlung wollen, nicht verlangen, dass sie Geber eigener Gefühle, Schöpfer und Naturen seien, und man darf von Mounet Sully, dem grossen Tragöden der Pariser, oder von der Sarah, die immer „die Göttliche“ bleibt, nicht verlangen, dass sie durch mimische Kniffe blenden.

Wer Rollen vom Schauspieler will, Ergebung in den Befehl und Sinn der Dichtung, und in ihm mit Nietzsche den idealen Affen sieht, wird hier seine Rechnung nicht finden und es ist amüsan, wie lange die Pariser Kritik an seiner Grösse zu nörgeln sich vermass, die sich freilich in keine Schablone schickt. Man lese bei dem guten, alten Papa Weiss in diesem gemüthlichen und klugen, recht Fontane'schen *«autour de la comédie française»*, wie der sich immer wieder kränkt und schier verzweifeln möchte, dass ein so grosser Künstler sich in keine Rolle fügen will, jetzt wunderbar und herrlich, aber gleich wieder fremd und barock. Emile Augier hat ungeduldig einst auf einer Probe gesagt: *«Monsieur Mounet-Sully, un peu moins de*

génie, je vous en supplie». Das zeichnet seine Weise vortrefflich: er hat Genie — er ist eine Natur, im Goethe'schen Sinne, und jeder Ton, jede Wendung, jeder Blick verräth die edle Seele des Künstlers; aber er hat das gemeine Talent nicht — es fehlen die üblichen Fakultäten des Mimen. Er will sie auch gar nicht, sucht sie gar nicht. Er hat eine vollkommene Technik, sich zu gestalten, aber gar keine, andere zu gestalten. Er macht kaum Maske oder doch nur eine Maske der Stimmung, die ihm die Rolle gibt, keine Maske der Rolle; Jahre hat er unbekümmert seinen hamletischen Bart getragen, der erst vor *Alain Chartier* fiel. Er gibt keine Rolle; er lässt sie auf sich wirken und diese Wirkung gibt er wieder, die Gefühle und Gesichte, die sie in ihm weckt. Er phantasirt auf seinen Rollen, wie ein Musiker über ein Thema. Er schwelgt in ihnen lyrisch und verzückt sich. Den Rausch, den sie ihm geben, den Taumel, die Extase gestaltet er in kühnen, strengen und enormen Zeichen.

Also: er dient nicht dem Dichter, sondern will immer nur sich selber verkünden, seine eigene Natur. Man muss diese prüfen. Ihr Werth wird seine Geltung bestimmen. Es kann nicht genügen, dass er die Mittel hat, um seine Seele zu geben. Die Frage ist: was vermag, was bietet, was bedeutet sie? Hat sie Kräfte, auf uns zu wirken? Trifft sie die Begierden der Zeit? Hat sie jene müde Hast von delikaten und verstörten Nerven des Kainz? Hat sie die selige und heitere Güte, die löst und glättet und versöhnt, des Baumeister? Hat sie den perversen Geist und den spöttischen Zauber der Rejane?

Mounet hat Grösse. Ich weiss auf der europäischen Bühne heute nur noch zwei Künstler, die so, wenn sie kommen, gleich das Gewöhnliche verbannen und durch ihre blosse Gegenwart schon die Szene in Adel, Stil und Weihe, in das Erhabene rücken: die Bernhardt

und die Sandrock. Er braucht nur seinen mächtigen, stolzen, königlichen Schritt zu thun, er braucht nur seine dunkle und drohende Stimme zu regen, er braucht das schwüle, zornig verhärmte Auge, diese Sonne in Trauer, nur zu heben und man fühlt: hier ist ein ungemeiner und erkorener Mensch. Er strahlt Grösse aus. Er ist heroisch.

Aber es ist eine wilde, düstere, verruchte Grösse, der Gelassenheit und Friede fehlt. Sie tobt und wühlt und leidet. Sie hat das Maal von Schmerz und Grimm. Die Legende will, dass er Stunden, Tage oft mit Thieren lebt, mit Löwen und Leoparden, und ihnen gleichen seine entsetzlichen Blicke, die Wuth und Brunst und Tücke der Miene und der Gesten. Man muss an das Wrack der Meduse oder jene verwundeten Kürassiere des Gericlut, an die infernaln Fieber des Delacroix, an die Delirien des Wiertz, an Hugo'sche Rächer, an Byron'sche Helden denken. Trotz, Sturm, Empörung ist in dieser Grösse. Sie ist keine klassische, sie ist eine romantische Grösse.

Aber wenn sie romantisch ist, so ist sie es doch nach der Romantik, in einer unromantischen Zeit. Das darf man nicht vergessen. Das fühlt sie und es wird an ihr gefühlt. Er ist gewollt, gewaltsam, geflissentlich romantisch, wie jene raffinirten Primitiven an der Themse gewollt, gewaltsam, geflissentlich prä-raphaelitisch sind. Er hat eine an der Ironie und Blague des Boulevard geschärfte, gereizte, gepfefferte Romantik. Das wirkt an ihr, das künstliche gerade wirkt auf die Modernen, die das wunde Heimweh der Verzärtelung, Zerfeinerung und Erkrankung an den Sinnen, an den Nerven nach der Wucht, Kraft und Schwere haben.

Das gibt ihm auch den priesterlichen Zug. Er übt seine Kunst wie ein heiliges Amt, ein Opfer, eine Messe. Er hat fast was vom Zauberer und Fakir, der Feuer bändigt, Schlangen zähmt und Gift beschwört.

Er spielt verückt, im Rausche, wie unter Visionen, die heimlich zu ihm murmeln, flüstern, Räthsel raunen würden. Den Hörer schaudert und er wird an den Glauben der Alten, dass Dämonen um die Künstler flattern, und an das verschleierte Wort des William Blake gemahnt: „Ich bin der Sekretär, die Autoren sind in der Ewigkeit.“

Grösse, aber romantische Grösse, trotzig, ohne Rast und Maass, verdüstert, und eine gewaltsam romantische Grösse, die sich erst durch wilde Reize künstlich in Extase treiben muss — jetzt wird man verstehen, dass sein Hamlet unvergleichlich ist. Man kann nach ihm keinen anderen mehr denken. Er hat alle Elemente des dänischen Decadenten, der doch die Erbschaft an Pflicht, Gewissen und Bestimmung nicht verwindet. Da schwindet jede Spur von Bühne: er spielt den Hamlet nicht, er ist Hamlet. Er ist Hamlet, wie Kainz Romeo, die Bernhardt Cleopatra, die Sandrock Rebekka West ist: die definitive Erschöpfung der Gestalt. Er ist Hamlet, weil Hamlet eben er ist, alles hat, was in ihm ist, nichts hat, was in ihm nicht ist. Dieses Wunder trifft er sonst nicht wieder. Nur etwa sein Oedipus und Ruy Blas dürfen sich messen. Das soll nicht heissen, dass er in anderen Rollen schlecht ist. Man fühlt es eher, als wären die Rollen schlecht, zu enge und gering, ihn zu fassen. So sehr weicht der Dichter vor diesem Schauspieler zurück. Vollends in das moderne Stück will er nicht passen, wie wenn man einen Centauren vor eine Droschke spannte. Er braucht Kostüm, das Keiner natürlicher und freier trägt, mit solcher Harmonie der Gesten mit den Falten, wie eine Haut. Im Frack scheint er verkleidet und die Aeusserungen der täglichen, vulgären, bürgerlichen Gefühle sind ihm versagt. Er ist ein Riese, der Schwung und Weite braucht.